



Filosofía y semiótica
del teatro postmoderno crítico-
emancipador:
el caso "Prat"*

Cristián Gallegos Díaz**

cocol@terra.cl

“Toda lesión, toda
violación de
la vida creadora del
teatro es un crimen”
Konstantin
Stanislavsky (1863-
1938)

I

La última gran polémica en torno de una obra teatral sobre Arturo Prat, pone de relieve la lucha entre la censura del poder y el derecho irrestricto a la libre expresión artística.

La censura pervive de ciertos mitos historificados revestidos de un aura sacral, que cumplen una función social: cohesionar a la sociedad en torno a una clase social en el poder, y efectuar una práctica social concreta de ejercicio de ese poder.

Unos defienden el derecho a no “tergiversar” la historia consagrada, oficial, y a no confundir expresión artística imaginaria, con expresión artística transgresora de lo establecido. Otros defienden el derecho a la libre expresión en el arte, sin censuras, discriminaciones, y obstáculos puestos por el poder de los que se sienten ofendidos.

Unos hacen arte para el consumo enajenador de la sociedad capitalista. Otros hacen arte para emanciparse y desenajenarse.

Unos piensan en el Hombre como ser inamovible, un paradigma, un símbolo para moldear comportamientos. La historia la hacen los

héroes. Otros piensan en el Hombre como ser práctico, productor, transformador, y partícipe de una red de relaciones interhumanas articuladas, integradas, organizadas, estructuradas, y procesales, con contradicciones y antagonismos visibles y ocultos. La historia es el producto de una praxis humana conjunta, de cooperaciones y luchas.

Nos interesa defender la tesis que fundamenta el derecho a la existencia de un arte con sentido deconstructivo-transformador de conciencias que son el producto alienado de una sociedad capitalista construida de espectáculos y simulacros alienadores.

Si entendemos que los seres humanos somos seres sociales, prácticos, creadores, productores, defendemos el arte como un modo de creación específico. Si entendemos a los humanos (en el sentido del filósofo Mosterín) como seres sociales, defendemos el arte como fenómeno condicionado por las estructuras de una formación social y que responde a determinadas necesidades sociales. Si entendemos a los seres humanos como seres históricos, defendemos el arte como elemento de una totalidad social con estructura histórica.

Defendemos el derecho a un arte desacralizador de los paradigmas estéticos del poder; derecho a una experiencia estético-discursiva en lucha contra el discurso autoritario.

Derecho a un arte que pueda derrotar la sociedad del miedo, partiendo de la base de que no hay derecho a un arte "ético", neutralista o neutralizado.

II

Dos enfoques del arte en juego: 1) el arte como reflejo de la realidad, entendido y defendido por la Armada Nacional, el Movimiento 11 de Septiembre, intelectuales burgueses, y otros; 2) el

arte como desmitificación y reasignación de sentidos. No se buscan verdades sino recreaciones ficcionales de los elementos históricos mediante la operación artística de dar otro sentido al pasado y al presente.

Los mitos de los héroes patrios son sinérgicos con la historiografía oficial impuesta por la institución escuela, como forma de hegemonía y dominio sociocultural. Las ideologías del poder han posibilitado construir modelos historiográficos que se legitiman a nivel de la conciencia social en forma acrítica. Es una forma histórico-cultural de “exorcización” del horror al “vacío” que han practicado siempre las clases dominantes.

Para comprender, entonces, la oposición dogmática frente a la obra teatral “Prat”, es necesario entender lo que es el arte, lo que es la estética, la semiótica del teatro, el papel de las ideologías.

Partimos de un principio básico de relación entre filosofía del arte y sociedad: no hay filosofía del arte neutral. No hay filosofía neutral. No hay arte neutral. Es decir, la pretendida neutralidad del arte es una ideología, en el sentido de una creencia valórica básica de un grupo de poder para legitimar su modo de percibir lo artístico.

Toda reflexión acerca del arte está condicionada por las concepciones acerca del Hombre, la sociedad y la historia que se sustentan. El pensamiento burgués parte del Hombre como un conglomerado humano “libre”, autónomo de los condicionantes socioculturales, regido por comportamientos trascendentales, personificados en héroes sacros, paradigmas, y símbolos cohesionantes. Esto condiciona una concepción del arte como producto de individuos geniales, de inspiración divina, de “secreciones espirituales”. El pensamiento burgués parte de una concepción de sociedad vista como mundo “progresivo” moldeado por paradigmas o modelos de comportamiento. Esto lleva a concebir

el arte como expresiones subjetivas *yuxtapuestas* a lo sociocultural, y como productos mercantiles con valor de uso y *valor de cambio*. El pensamiento burgués parte de una concepción de la historia caracterizada por hechos y acontecimientos sucesivos, lineales, progresivos, registrados en una narrativa oficial, un producto de héroes y personajes considerados relevantes, que accionan en un espacio temporalizado donde se plasman los paradigmas culturales. Esto lleva a considerar el arte como reflejo fiel de la realidad sociohistórica.

La polémica en torno a una obra teatral no viene sino a confirmar el hecho de que una obra artística es un fenómeno sociohistórico condicionado por las estructuras de una formación social, obra que es irreductible a la política, la moral, la religión, la economía, etc., pero que las contiene en una dimensión histórica concreta. Y que estas obras artísticas, como formas productivas desalienadoras, entran en contradicción con las formas productivas del capitalismo cultural, económico, social, y simbólico.

III

Una obra artística (y una obra teatral pretende serlo), es materialización de una *nueva realidad* a partir de una realidad ya existente, pasada o presente. Por ello calificamos de extremismo ontológico-gnoseológico el modo en que los grupos dominantes han pretendido interpretar las relaciones entre una obra artístico teatral y su realidad, basándose en el modo de interpretar las relaciones entre Hombre-realidad. Forma parte de este extremismo ontológico-gnoseológico el principio del reflejo como fundamento de la práctica artística. En cambio una estética crítico-emancipadora se basa en considerar la relación histórico-específica del artista con *su* realidad como fundamento de una forma peculiar de praxis artística,

contraponiéndose a una estética cerrada o clausura estética, el arte como reflejo de la realidad, y a una estética dogmático-normativa, la imposición de un *deber ser* de la praxis artística como reflejo. Así, el realismo crítico, el arte realista crítico o reflejo crítico de la historia, es un caso particular de estética.

El arte puede ser concebido como reflejo fiel de la realidad, como reflejo crítico-creador de la realidad, como diversión o placer, como sistema de signos o lenguajes específicos, como práctica racional-discursiva específica, como actividad práctico-productiva creadora y crítica (reproducción crítica de la realidad), o bien como praxis artística crítico-emancipatoria, forma de humanización o de autoproducción emancipada de la sociedad enajenadora.

El arte emancipador crea nuevas realidades mediante el desarrollo de toda capacidad creadora y el desarrollo de la conciencia de esa capacidad; mediante una conciencia crítica de la nueva realidad creada; mediante el desarrollo de un proceso humanizador integrado a la vida cotidiana como proceso de estetización de la producción y de la técnica.

¿Cómo puede medirse el valor estético de una obra teatral?. Entendemos que el valor estético del arte no es una propiedad de los objetos en sí mismos. Es una *propiedad atribuida a un objeto artístico*, en este caso una obra de teatro, por determinados grupos humanos, al ser este objeto artístico *incorporado* a la sociedad. Por lo tanto, el valor estético no depende de si refleja bien o mal “la verdad de la historia”: las ideologías del poder pretenden valorar o desvalorizar una obra artística basándose en juicios morales o intereses cognoscitivos. No constituye una contemplación estética enjuiciar una obra teatral considerándola “inmoral” porque no es representación fiel de la historia consagrada. Esto es una contemplación ideologizada. *Una obra teatral no es el mundo real. Es mundo construido sobre lo real. Es reproducción (creación) estética.*

El problema, entonces, no es si el arte teatral *debe ser* un arte que refleje “la verdad”. El problema es cómo el arte teatral *puede develar* no sólo lo oculto en el arte (lugar de lucha por la verdad, según Heidegger), sino lo oculto en *el mundo oficialmente significado*.

IV

Para entender la obra teatral “Prat”, es necesario abstenerse de emitir opiniones sin tener conocimientos básicos de dramaturgia. La dramaturgia son los acontecimientos sucesivos estructurados como peripecias que toman la forma de un espectáculo entendido como unión tridimensional de formas, figuras y contenidos en movimiento. Variación de imágenes. El teatro como forma particular de movimiento (Barba, 2002). Cada espectáculo es una secuencia de escenas con su propia dramaturgia. La dramaturgia otorga y organiza el sentido global de la obra escénica, posibilita que el espectador organice la coherencia del espectáculo mediante *la imaginación*. La dramaturgia condiciona la cronotopía teatral: el espacio dramático ficticio discursivo donde se producen interacciones entre diferentes lenguajes contextuados configurados como unidad orgánica de formas, contenidos y sentidos en movimiento.

El espacio dramático hay que entenderlo como el lugar de la praxis, la evocación, la narración actoral *construido por los actores*, donde el *espacio-tiempo es ficticio*, donde se efectúa la conjugación de texto y espectáculo, la representación tridimensionalmente comunicada en forma de imágenes complejas de una *práctica social específica*.

El hecho teatral, entonces, es mucho más que un mero texto puesto en escena. Es simultaneidad sígnica compleja, *una macroestructura semántico-retórica imaginaria texto-visual construida por los actores dentro del espacio dramático*.

Muchos “leyeron” la obra teatral en la prensa y opinaron. Hay una diferencia importante entre texto y obra teatral. *Frente al texto teatral se leen signos* y se evocan imágenes con un sentido emergido desde lo lingüístico. *Frente a la obra teatral se contemplan, se perciben signos* y se construyen sentidos emergidos desde una red semiótica compleja.

Nadie opinó sobre lo que es el teatro. Para nuestros análisis consideramos *teatro la escenificación de hechos teatrales en un espacio dramático, donde se construye sentido mediante la dramaturgia, y donde se crea y se recrea dentro de un cronotopo dramático o teatral*. Es una praxis social artística tridimensional, imaginada, ficticia, que posibilita la elaboración de sentido social dentro de un cronotopo teatral.

A todo lo anterior está ligado el problema de la topología sociocultural del arte teatral, es decir, cómo liberar el sentido de la historia y liberarnos del sentido asignado a la historia, a través del arte. Cómo moverse desde el discurso de la dominación al discurso de la emancipación. Más bien cómo moverse, cómo ayudar a liberarse a través de una praxis teatral que rompa con la antidualéctica de las determinancias históricas.

V

Toda expresión artística tiene una *estructura semiótica superficial* y una *estructura semiótica profunda* (Ivelic, 1996). La semiótica superficial está conformada por el conjunto de signos de representación, de historificación, de expresiones psicológicas, de expresiones filosóficas, de expresiones sociológicas, y antropológicas. Estos signos superficiales permitirían a los artistas realizar tres actos semióticos: 1) de referencia *imaginaria*; 2) de

designación representativa, abstractiva, y *simbólica*; 3) de expresión de lo anterior para la interpretación del espectador.

La semiótica profunda implica dos actos semióticos estéticos: el de *fisiognomizar* y el de *simbolizar*.

El acto semiótico de fisiognomizar es una práctica artística que consiste en conjugar los medios de expresión con la intención de configurar imágenes significativas.

El acto semiótico de simbolizar consiste en la creación del *símbalon* o símbolo específicamente estético, y en la creación de un nuevo sentido, el de la *significancia estética* o acto de significar propiamente tal.

Basándonos en las categorías semiótico-estéticas de Ivelic, definimos la semiótica del arte teatral *como la dialéctica entre el significado teatral (estructura semiótica superficial) y la significancia (estructura semiótica profunda)*.

¿A dónde nos conduce lo anterior?. Al hecho de que *en el acto semiótico de significancia teatral se produce un acto de simbolización estética que otorga un nuevo valor al significado de una obra teatral: el valor de la develación estética del arte teatral sólo en el momento en que el contemplador-interpretante realiza su experiencia estética*. En términos simples: para significar, comprender e interpretar una obra teatral, no basta con leerla en los diarios u opinar sin siquiera haberla “visto”. Quien así lo hace, no opera con elementos semiótico-estéticos, sino con elementos ideológicos, creencias sociales básicas que deforman las representaciones de la realidad y ayudan a construir imaginarios sociales tendenciosos por parte de ciertas elites del poder que no gustan de deshacerse de su capital cultural y el consiguiente dominio, control, abuso de poder que éste conlleva.

No es posible significar, comprender e interpretar una obra teatral sin participar en la construcción del símbolo o símbolo propiamente estético. Sólo así se puede reconstituir lo humanizador del arte teatral, recuperar las imágenes significativas exteriorizables a partir de la estructura interna de la obra teatral, de reconstruir el sentido global que completa la experiencia estética teatral. Sólo *estando aquí*, percepcionando la obra teatral como tridimensionalidad de sentidos en movimiento real acerca de contenidos imaginarios, pudiéramos acercarnos a una estética crítica, y alejarnos de las cogniciones personales-sociales ideologizadas, o peor, aún uniformadas...

VI

Proponemos la siguiente tesis: si la narrativa oficial está configurada como imaginario concreto de una formación social concreta, una obra teatral *puede y debe* reconfigurar ese imaginario, pues transforma creando y recreando en el territorio artístico yuxtapuesto de dos cronotopos: el *impuesto* y el *posible*.

Es necesario considerar que la percepción del arte teatral estaría influida por la significación, comprensión e interpretación de la semiótica superficial y profunda de una obra teatral, y además por la competencia cultural del espectador (subrayamos: espectador y no mero lector).

La competencia cultural del “espectador” (casi siempre se trata de un “lector opinante” en la prensa) está condicionada por paradigmas estereotipados producidos y reproducidos a través de un circuito de distribución y consumo que parte desde los críticos de arte, pasa por las escuelas y termina en un interpretante condicionado por una semiótica superficial arreflexiva y/o acrítica. Así se llega a percepcionar la calidad estética de una teatral a través de

intermediariedades alienadoras: los valores estéticos establecidos por la crítica oficializada y sacralizada; los imaginarios colectivos acerca de los valores estéticos, de la realidad histórica, de la semiosis superficial; las ideologías como creencias grupales básicas de hegemonía y dominio; los modelos de contexto, de acontecimientos, y cognitivos elaborados respecto del arte en general y de las obras de arte en particular; la competencia cultural desarrollada por aprendizaje social desde la escuela.

Lo anterior nos conduce a considerar el cómo y el por qué de los acercamientos mayoritariamente adversos a la obra teatral “Prat”: los detractores pretenden “saber” acerca del teatro “en general” (presuposición epistemológica); se acercan a través de intermediariedades alienadoras adquiridas y condicionadas por aprendizaje social; no se apoyan en ninguna teoría del arte; pretenden exponer su capacidad de juzgar sin ningún apoyo estético, basándose sólo en la temática y/o en el texto.

Los detractores de esta obra llamada “Prat” no comprenden que *el teatro es una creación artística que utiliza una semiótica compleja, con signos de distintas formas y contenidos en movimiento tridimensional, con lenguajes yuxtapuestos, con el propósito de construir un hecho teatral con sentido, y no de reconstruir un hecho histórico anecdótico. Parafraseando a Lotman, es actividad semiótica artística en movimiento dentro de una semiósfera social profundamente asimétrica.*

De cierta manera la obra “Prat” se inscribe dentro de un teatro vanguardista que pretende efectuar una práctica social creadora de sentidos que subviertan la sacra visión burguesa acerca del arte; emanciparse de las leyes del mercado y de los mecenazgos que pudieran obtener de los gobiernos neoliberales; una práctica social artística que impide que las elites la puedan colgar en sus colecciones privadas; teatro que se desterritorializa hacia espacios de

arte popular, vivo, donde la comprensión es construida alejada de los circuitos mercantiles.

VII

“...cuando se ve que nuestro mundo actual ya no cabe en el drama, entonces resulta que el drama ya no cabe en este mundo...”

Eugen Bertolt Friedrich Brecht
(1898-1956)

Compartimos el pensamiento de Patrice Pavis (1998) en el sentido de que la unidad de la semiótica teatral es la unidad de la semiótica del espacio, de la percepción visual, de la teatralidad, con la semiótica de la temporalidad, de la percepción auditiva, de la dramatización. Pero agregamos: unidad, además, de la semiótica del texto escrito, del texto hablado, de la transtextualidad, de la intertextualidad, de la contextualidad, de las interdiscursividades, de la recepción, etc.

¿Cómo receptionaron la enunciación de la obra y la enunciación y enunciados del texto? (la inmensa mayoría opinante no la “vió”): pseudo obra cultural; pseudo obra artística; falta de respeto a los valores patrios financiada por un organismo de gobierno; guión lleno de faltas de ortografía y coprolalias; degradación de la historia de nuestro país; distorsión de la realidad; gasto de plata de todos los chilenos en una obra que degrada; pisoteo y distorsión del verdadero arte; tema indecente e impúdico; “revista” que limita con lo pornográfico y lo grotesco; vulneración de la figura de un héroe; agresión al inconciente colectivo chileno; estrategia gramsciana; relativismo light; un cómics, un gran acierto gramsciano del Fondart;

panfleto indigno, antipatriota; sustitución de la verdad por una imaginación sin base alguna, pero presentada como auténtica; etc.

Desde nuestra perspectiva, después de haber percipcionado la obra, podemos argumentar que el personaje principal de "Prat" representa una parte de la *historia biográfica* de Prat. Forma parte de una dramatización imaginaria, una creación reconstructiva posible de la *biografía personal* de Prat. Es un *símbolo de las fragmentaciones del sujeto*. Es una *interpretación representada y una representación interpretada* de los modelos cognitivos del autor y de los actores.

La obra "Prat" es una modalidad de teatro crítico que traslada las tragedias y las incertidumbres del habitante postmoderno hacia el cronotopos representacional del pasado y, *simultáneamente*, inserta los conflictos objetivos y las problemáticas subjetivas del pasado en el cronotopos representacional del presente. Es una obra teatral construida mediante la *yuxtaposición de dos cronotopos*, lo que permite configurar un *sentido transhistórico* ante el cual se pretende que el espectador reaccione. Se *desacraliza* al héroe oficial, extrayéndolo de la historia oficial y del presente oficial, a través del juego realidad-ficción-imaginación. Así, se posibilita develar que los personajes, espectros de los individuos reales, se mueven entre dos mundos egoístas, deshumanizados, incómodos, agresivos e inciertos: en el primer mundo se enfrentan al *deber ser* de la época impelidos por la teleología de una situación bélica. En estas circunstancias se construye al héroe. En el segundo mundo se enfrentan al *estar siendo* desiguales en otra época, impelidos por una teleología postmoderna que los construye como perdedores. En ambos mundos puede sobrevivirse mediante el apoyo solidario interpersonal, una forma de resolución de los dilemas de los personajes héroes-antihéroes en un *aquí-ahora* conformado por la yuxtaposición cronotópica. Se representa el *estar viviendo* la duda radical y la incertidumbre, la transitoriedad del *fracaso olvidado* y la

heroicidad recordada. Es la representación del desamparo humano entre dos historias.

La obra "Prat" nos conmina a reflexionar acerca del poder de los condicionamientos históricos sobre los individuos en dos momentos de lucha desigual, la del ser cotidiano y la del ser trascendente. Por lo tanto, nuestras decisiones se rigirían por la *fe en el presente* (cancelación del futuro) y *la esperanza en el pasado* (otra cancelación del futuro). Son las disyuntivas de todo hombre "historificado": las del héroe Prat y su trascendencia, y las del ciudadano "Prat" y su cotidianeidad.

Las rupturas en la trama de la obra son las rupturas (relativas) en la historia. Las fragmentaciones en la escena simbolizan las fragmentaciones del hombre real. Se muestra la crisis de la razón histórica abriendo paso a la razón que instrumentaliza a cada ser humano. Se vislumbra la incoherencia entre el estar siendo un héroe trascendente y un antihéroe cotidiano. Los personajes distorsionan el espacio escénico y lo transforman en un espacio simbólico. Apertura al símbolo. Se devela la alienación que está en el mundo cotidiano, aún de los héroes, y en la historia oficial y sacra. Lo inacabado de las escenas posibilita que el propio espectador desacralice, se replantee críticamente el vivir en un cronotopos alienador. Los actores-participantes ejercen una función espectacular simbólica hacia el *auditorio interno* de los cronotopos, el que condiciona la función semiótica del teatro, la elaboración activa de los significantes/significados o expresiones/contenidos, por parte de autor-director-actores-espectadores (auditorio externo). A esto le denominamos *función contextualizadora interna-externa de la semiótica teatral*. Esto implica que la semiótica teatral condiciona su propia condicionalidad a través de la *función de espectacularidad interna y externa*, con predominio de la primera sobre la segunda. Así se produce una actividad creadora, la *producción específica de una nueva realidad y de una nueva procesualidad estética*, repletada de

asimilaciones originales, rupturas relativas e innovaciones. Esto explica, también, el por qué una obra teatral nunca puede ser igual a sí misma. El por qué la polisemia de una obra teatral no sólo depende de la competencia hermenéutico-comprensiva de los receptores, sino que también de las condicionalidades escenificadas por los propios actores. El por qué de los desencuentros entre las funciones de espectacularidad (escena-público) y las funciones semióticas globales (significantes-significados o expresiones-contenidos).

El sentido global de la obra sólo se puede construir a partir del *símbalon*, es decir, a partir de las reconstrucciones semióticas de las yuxtaposiciones escénico-cronotópicas, y no del mero texto o de las intencionalidades del autor.

VIII

De la distinción de Greimas entre *gestos* y *praxis*, interpretación de mundo y transformación de mundo, respectivamente, concluimos que el teatro de vanguardia siempre aspira a una dialéctica entre gestualidad y praxis. El verdadero gesto emancipatorio en el teatro va desde la intención perlocucionaria (intención de cambiar las conductas del espectador) a la realización de una praxis emancipatoria tele-discursiva, por parte del público.

El teatro postmoderno emancipatorio parte de algo básico: inducir a la praxis de cambiar la interpretación de sus propias expresiones y contenidos. En este sentido, la polémica generada es un propósito implícito.

Una obra teatral puede ser “mala”, de baja calidad estética y, sin embargo, lograr que sus gestualidades predispongan a una praxis transformativa de su interpretación misma y a la de los referentes.

Nos enfrentamos y tomamos partido por uno de los dos enfoques principales de la obra "Prat":

- el teatro como acción semiótica ritualizada, que pretende ser la acción histórica misma o una representación refleja de lo histórico.
- El teatro como acción semiótica que intenta representar imaginariamente otras acciones reales históricas.

En el primer enfoque se pretende un arte teatral no transgresor de la función ritual asignada a todo arte por todo grupo o clase dominante. *Se imponen interpretaciones.*

En el segundo enfoque se concibe el arte teatral como portador de signos propios capaces de una praxis a través de la gestualidad escénica. *Se proponen interpretaciones.*

El primer enfoque es ideológico, porque en su apreciación del arte se encubre la identificación con paradigmas histórico-nacionalistas que son imprescindibles para la existencia legitimada de determinados grupos de poder dominantes como el poder militar y el poder político burgués.

IX

¿Cuáles son, a nuestro modo de ver, los desafíos de un teatro crítico-emancipador?:

- desarrollar nuevos fundamentos políticos y filosóficos.
- transgredir y criticar lo establecido.
- proponer planteamientos nuevos, basados en el descontento ante lo reinante.

- hacer un teatro para-dójico y para-dóxico.
- replantearse la importancia del texto.
- considerar al actor como artista total, integral.
- hacer teatro de opciones éticas, de opciones de compromiso.
- hacer un teatro que intente hacer comprender que el teatro es un modo de enfrentamiento desigual ante la experiencia de la vida (componente crítico). Hacer comprender la necesidad de una praxis transformadora de los modos de comprensión/interpretación de la vida (componente emancipatorio). Hacer comprender la necesidad de otra calidad de vida que ya no es posible en la experiencia del *aquí-ahora* (componente utópico).
- hacer un teatro del futuro que presuponga una sociedad de futuro.
- hacer un teatro crítico-emancipador-utópico en la medida que las condiciones materiales de existencia sean transformadas y superadas.

X

Percepcionar la obra teatral "Prat" nos ha permitido no sólo filosofar y semiotizar brevemente acerca del arte teatral, sino también percepcionar y reflexionar en torno a todos los enfoques, opiniones, cogniciones que se pusieron en juego tan sólo con el simple anuncio de esta obra. Y observar, nuevamente, los denodados intentos de censurarla. Al respecto una reflexión sobre la censura:

- basándonos en Cornelius Castoriadis: clausura en modo histórico de las capacidades semiótico-imaginativas del ser humano. Clausura de las capacidades de significaciones imaginarias. Formas coercitivas de estructurar sentidos normativizados. Fabricación de individuos cerrados con construcciones psíquicas con (dis)capacidades de sentidos incuestionables, apodícticos.
- basándonos en André Glucksmann: ejercicio sistemático de la estupidez humana...

Si el teatro consiste en estar siendo un movimiento real en una circunstancia imaginaria...

La vida consiste en estar siendo un movimiento imaginativo en circunstancias desgraciadamente reales...

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adamson, Gladys: 1997. "Postmodernidad y la lógica cultural del capitalismo tardío". *Sincronía*, winter/invierno 1997. [on line].

<http://fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/Sincronia/winter97.htm>

Cortés Bazaes, Erika: 1996. "Funcionalidad y aplicaciones de la semiótica teatral". *Revista chilena de semiótica* N°1, octubre de 1996. [on line].

<http://rehue.csociales.uchile.cl/rehuehome/facultad/publicaciones/semiologica/teatro.htm>

Ivelic, Radoslav: 1996. "Semiótica y estética. Estructuras semióticas del arte". *Revista chilena de semiótica*, N°1, octubre de 1996. [on line].

<http://rehue.csociales.uchile.cl/rehuehome/facultad/publicaciones/semiotica/ivelic.htm>

Fernández Serrato, Juan Carlos: s/f. "Márgenes de la estética y estéticas al margen (cuestiones axiológicas desde una "teoría del desplazamiento")". *Gittcus*. Publicación digital del grupo de investigación en teoría y tecnología de la comunicación de la Universidad de Sevilla. [on line].

<http://www.cica.es/aliens/gittcus/serrato11.htm>

Follari, Roberto: 2002. "Ética y educación en la contemporaneidad". Primer Congreso para la educación. 5-6 julio 2002. Instituto Crandon. [on line]

<http://www.crandon.edu.uy/congreso/>

Korfiatis, Stergios: s/f. "¿Es el arte en la actualidad una forma de evasión?". Arte-Estética Ideasapiens. Universidad de Castilla-La Mancha. [on line].

http://www.ideasapiens.com/arte/estetica/arte_%20actualidadforma%20de%20evasion.htm

López Mozo, Jerónimo: 2002. "La palabra en el teatro español". *La Ratonera*, revista asturiana de teatro, N°6, septiembre de 2002. [on line].

http://www.telecable.es/personales/planza/numero6/n6_palabra.html

Martín Martín, Jesús Ángel: 2001. "El arte contemporáneo: Análisis de sus características y de la forma en que es percibido". Arte-Estética Ideasapiens. [on line]

http://www.ideasapiens.com/arte/estetica/arte%20contemporaneo%20percepcion_publico.htm

Pavis, Patrice: (1998). *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*. Santiago: LOM Ediciones/Universidad Arcis. Chile.

Sonesson, Göran: s/f. "El lugar del rito en la semiótica del espectáculo". "De la estructura a la retórica en la semiótica visual". "De la reproducción mecánica a la producción digital". [on line]
<http://www.escenografia.cl/>

Stanislavski, Konstantin: (1999). *El arte escénico*. Madrid: Siglo XXI editores, S.A.

Vevia Romero, Fernando-Carlos: 2000. "El texto como productor de sociedad". *Sincronía*, invierno, 2000. [on line].
<http://fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/Sincronia/vevia3.htm>

Vidal Auladell, Filip: 2002. "Arte postmoderno y emancipación". Revista *A Parte Rei* 23, septiembre 2002. [on line].
<http://aparterei.com/posmoderno.htm>

VVAA: s/f. "Sobre la dramaturgia y el espacio". En un lugar de la skene. [on line]
<http://www.escenografia.cl/crear.htm>

VVAA: 2001. "Nuevas dramaturgias". II Encuentro de Autores de Teatro. Gijón, 8 y 9 de nov. de 2001. *La Ratonera*, revista asturiana de teatro. [on line]
http://www.telecable.es/personales/planza/numero4/n4_autores.html

* Ponencia presentada al V Congreso Internacional de Estudios Latinoamericanos, La Serena, noviembre de 2002.

** Magíster en Estudios Latinoamericanos. Universidad de La Serena. Chile.

Médico-cirujano. Universidad de Chile.

© *Cristián Gallegos Díaz* 2004

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

